

## **El teatro musical de Arena y Opinião: popular, histórico y auténticamente brasileño**

**Iani del Rosario Moreno**

En el teatro histórico nacional de la década de los 60 del Brasil, se observan obras sobre héroes de la patria en las que la música coexiste con la pieza teatral. En estas obras, los parlamentos expresados por los actores tienen tanto impacto como las notas y los ritmos interpretados por los músicos. En *Arena Conta Zumbi* (1965), *Arena Conta Tiradentes* (1967) y *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* (1968), elencos artísticos se preparan para representar la vida y la historia de ciertos héroes nacionales brasileños. En todos los casos, las figuras son personajes cuyas vidas son consabidas: el rey Zumbi, Tiradentes y Getúlio Vargas. La meta de los directores Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Alfredo Dias Gomes y Antônio Ferreira Gullar no es la de quitarles valor histórico a sus protagonistas, sino más bien la de despojarlos de todo el exceso de información que los ha convertido en seres míticos intocables. Por consiguiente, la música contribuye a producir un distanciamiento entre las vidas de los personajes y el espectáculo de la pieza representada, a comunicar didácticamente el mito de los personajes y sus implicaciones históricas y contemporáneas y a crear un ambiente nacional y heroico. Estas piezas además sirvieron para criticar la dictadura militar de esa época y tuvieron mucha influencia en el teatro brasileño de las décadas venideras.

La década de los 60 constituye la etapa más comprometida del teatro brasileño moderno. Por un lado se observa la poderosa influencia de Bertolt Brecht en el Brasil<sup>1</sup> y por el otro la tradición artística y cultural donde se imponía la música como elemento fundamental para la creación de un espectáculo auténticamente nacional y popular (Mercado 9). Muchas compañías de teatro fueron pioneras en la creación de un nuevo “espectáculo musical”. Entre ellas

se encontraban en São Paulo el Teatro de Arena y el Teatro Oficina, y en Rio de Janeiro el Grupo Opinião. Estos grupos hicieron populares obras como el show *Opinião* (1964), *Arena Conta Zumbi* (1965), *Arena Canta Bahia* (1965), *Este mundo é meu* (1965), *Tempo de Guerra* (1965), *Liberdade, Liberdade* (1965), *Arena Conta Tiradentes* (1967), *Roda Viva* (1968) y *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória* (1968). Las innovaciones en el teatro y la música lograron que uno de los objetivos comunes de toda esta generación fuera la búsqueda y la creación de un teatro musical netamente brasileño.

En lo que concierne a la música, se puede decir que en la década de los 60, la Bossa Nova<sup>2</sup> y una de sus figuras más importantes, Vinicius de Moraes, consiguen crear una unión entre las esferas de la música popular y la literatura (Perrone, *Letras* 25-26). Luego en 1964, después del golpe de estado, se vio una ruptura en la Bossa Nova entre los artistas que querían incluir letras más comprometidas y los que preferían no inmiscuirse en la política. Los del primer grupo comenzaron a escribir canciones de temática social y a expandir el sonido intimista de la Bossa Nova a uno extrovertido de protesta social<sup>3</sup>. 1965 dio comienzo a la era de los grandes festivales de música brasileña, los cuales se convirtieron en un foro para la discusión de la cultura y la política del país. De ellos surgió un grupo de músicos y compositores bastante ecléctico cuya música llegó a ser conocida como MPB (Música Popular Brasileña)<sup>4</sup> porque incorporaba elementos de la Bossa Nova, el jazz, el bolero, la rumba, el rock, el reggae y la música sertaneja o del campo y del noroeste del Brasil (McGowan 78). Por lo tanto, este espectáculo musical brasileño puede definirse como un nuevo tipo de obra teatral que combina la música con la historia brasileña, técnicas teatrales de Brecht y el realismo para apropiarse de eventos y personajes históricos, con el propósito de reevaluar y reflexionar sobre los eventos políticos ocurridos en los años 60 en el Brasil (Milleret 19; Paulino y Robson 14).

Muchos han sido los que han escrito sobre la relación entre la música, el teatro y la historia. Este es el caso de Herbert Lindenberger, quien en “History as Magnification — History as Heroism”, parte de su libro *Historical Drama* (1975), nota la manera en que la historia y las acciones heroicas de un individuo se relacionan y agrandan. El autor comenta que la ópera, por ejemplo, es más poderosa que la literatura como manera de expresar una acción heroica, pues, “[m]usic can provide theater with a rhetoric of the sublime which words can only rarely achieve” (61). Lindenberger concluye que el poder teatral de la música no se debe restringir únicamente a la ópera, agregando que también se observa en los musicales y números instrumentales (63).

Brecht asimismo reconocía el poder de la ópera por ser el espacio donde los seres humanos tenían la oportunidad de ser netamente humanos (41). Brecht creía que parte del éxito de la ópera se debía al balance entre lo racional y lo irracional encontrado en este tipo de arte:

The irrationality of opera lies in the fact that rational thinking elements are employed, solid reality is aimed at, but at the same time it is all washed out by the music. A dying man is real. If at the same time he sings we are translated to the sphere of the irrational. (36)

Sin embargo, él reconocía que la ópera de comienzos del siglo XX necesitaba renovarse. Aborrecía el aspecto de deleitación y escapismo que esta actividad provocaba en muchos espectadores y sugería utilizar música más banal, como la utilizada en los cabarets y las operetas, para relacionarse más con el gesto social (87). Además, insistía que la ejecución de la misma fuera más artificial para evitar que los espectadores sintieran empatía por los personajes. Kurt Weill, compositor y compañero de Brecht, también hizo mucho para renovar la ópera al introducir en ella la canción popular —que tenía una gran influencia de la música estadounidense—, las canciones folclóricas alemanas y las melodías que jugaban con los modelos del entretenimiento comercial de esa época. Con todo esto se puede decir que para Brecht la función de la música debía ser la de “comunicar e interpretar” el texto y la de “tomar una posición específica” en un debate (Lindenberger, *Opera* 201).

El teatro musical en el Brasil tiene como fuentes principales la opereta y la *revista*, surgidas a finales del siglo diecinueve. La primera tenía como fuente directa las operetas bufas francesas, que se traducían y modificaban para amoldarse al portugués y los modismos locales del Brasil. La segunda, jerárquicamente menor que la opereta, era una farsa ligera, sin contenido serio, en la cual el autor criticaba las costumbres de una localidad o examinaba los acontecimientos principales del año. La *revista* típicamente incluye: versificación, ideas y expresiones simples, personajes caricaturizados, juegos de palabras e interés periodístico por los acontecimientos. Sin tener una trama específica, la *revista* adquiere su escasa unidad por medio de la figura del *compère*. Este personaje ficticio actúa como un maestro de ceremonias al unir los diferentes cuadros del espectáculo. El resto del elenco se compone de los comediantes, cantantes y coro que acompañan la acción con canto y danza de principio a fin (Prado 25). El ascenso de la *revista* llevó a muchos autores de la época a lamentar que el teatro se contentara con la producción de obras mediocres. Entre 1930-1950, la *revista* musical tenía gran popularidad en el Brasil por su vena humorística y su mención de los acontecimientos y

costumbres del momento. Será la labor de las generaciones venideras la de resucitar la *revista* musical brasileña y de mejorar su calidad musical y teatral.

La *revista* inspiró otro género más pulido, el teatro musical brasileño de los años 60. “La etapa de los musicales” del Teatro de Arena de São Paulo se inicia en mayo de 1965 con la obra *Arena Conta Zumbi*, escrita por Boal y Guarnieri con música de Edú Lobo (con excepción de “Zumbi no açoite,” cuya autoría se le atribuye a de Moraes)<sup>5</sup>. Esta serie de musicales llegó a sintetizar las dos etapas anteriores de Teatro de Arena. Estas correspondían a un estilo realista que mostraba concretamente la realidad brasileña y la de la nacionalización de los clásicos para criticar la situación del Brasil contemporáneo. *Zumbi* unió los dos niveles anteriores de Teatro de Arena para presentar uno nuevo de tema histórico, interpretado a la luz de un análisis político actual (Campos 72). Teatro de Arena destruyó además las reglas que regían al teatro en Brasil y propuso nuevas formas teatrales como el *sistema coringa*.

*Arena Conta Zumbi* dio inicio a la formulación del *sistema coringa*, en el que se trata de desvincular al personaje del actor que lo interpreta. En esta obra, por ejemplo, todos los actores representan a todos los personajes. El público logra distinguir entre los personajes no por las características físicas de los actores, sino por su comportamiento social y su manera distintiva de hablar o de caminar. En este tipo de teatro se observa una gran variedad de estilos, desde el melodrama hasta la sátira. Una de las diferencias entre el *sistema coringa* y la teoría de Brecht es que el conflicto de la obra se narra desde el punto de vista del presente y no desde el hecho histórico que sirve de base. De esta manera, al interpretarse una pieza como *Zumbi*, algunos actores permanecen en el presente, junto con el público, mientras que otros viajan hacia otros lugares y épocas.

*Arena Conta Zumbi* tiene como base histórica un suceso del Brasil colonial del siglo XVII. Durante esta época, las capitanías portuguesas eran débiles y los esclavos vieron que era posible escaparse de sus amos para formar agrupamientos que llegaron a ser conocidos como los quilombos, siendo el más grande de ellos el de Palmares, localizado principalmente en el actual estado de Alagoas. En 1675 el Gobernador Dom Pedro de Almeida mandó una expedición que produjo considerables bajas para los dos bandos. En 1678 el nuevo Gobernador Ayres de Souza de Castro firmó la paz con el rey Ganga Zumba, pero no duró mucho porque en 1679 se mandó otra expedición, encabezada por Domingo Jorge Velho, contra el nuevo rey, Zumbi o Zumbi. Los residentes de los quilombos lucharon contra los colonizadores por más

de tres años. Finalmente en 1694 cayó el último vestigio de los quilombos de los Palmares al cabo de más de 50 años de lucha.

En *Arena Conta Zumbi*, también subtítulo “Musical em dois Atos,” las escenas son cortas y rápidas. Se utiliza un sinnúmero de estilos para contar la historia de Zumbi y la vida en los Quilombos. La música es el medio que contribuye más a la representación de la obra y se escucha casi sin interrupción desde el comienzo hasta el final. La música tiene una multitud de usos, “[it] not only serves to connect the various scenes, but [...] also alleviates tension and allows the actors to become the ‘Collective voice’ of the Teatro Arena” (Fonseca-Downey 101). Cada vez que un actor hace el papel del cantante tiene que introducir las escenas y resumirlas para el público. Durante toda la obra están presentes tres músicos<sup>6</sup> para interpretar las melodías y los actores (ocho en total) las cantan uno por uno. Los músicos tocan instrumentos de viento, percusión y cuerdas, y a la vez forman parte del coro que acompaña a los actores.

Acercas de los tipos de canciones interpretadas en la obra, se puede decir que la música de los esclavos tiende a favorecer las formas populares de música de influencia africana, como la samba y los ritmos que vienen de los ritos de umbanda.<sup>7</sup> Pero hay también cantos solemnes como el tema principal de la obra, “Zumbi no açoite”. En cambio, el acompañamiento musical utilizado cada vez que aparecen los colonizadores portugueses es una mezcla de música clásica y música europea moderna. Cuando aparece el gobernador portugués, la música es la tradicional del siglo diecisiete, mientras que se escucha música popular de la generación de los Beatles durante los encuentros sociales de los colonizadores (Milleret 22). Siempre que hay una interpretación musical se indica el nombre de la canción y en muchos casos el ritmo a ser seguido, como también los instrumentos que se necesitan. Por medio de la música es posible señalar los cambios de escena con facilidad y rapidez, como lo apunta Fonseca-Downey:

To indicate that there is a war scene going on the music becomes tense and fast. In the lighter, satirical scenes, such as the party, sixteenth-century music is used as an introductory measure. Or, for example, the whipping song “Zumbi no Açoite,” is sung to the rhythm of a whip hitting. (101)

La música de la obra ayuda a resaltar el mensaje que el Teatro de Arena intenta presentar acerca de la libertad en el siglo diecisiete y a finales del siglo veinte, en este caso presentando estas características en el personaje de Zumbi y su pueblo.

En su estudio, Margo Milleret indica que el uso de elementos populares de la vida diaria brasileña hace que *Zumbi* llame la atención sin ser amenazante. Ella da como ejemplo principal el hecho que la historia de Zumbi sea contada como si fuera una *samba de enredo*,<sup>8</sup> pero señala que la obra es también diferente por varias razones. Primeramente, en *Zumbi* se invierten las posiciones sociales y raciales de los desfilantes. Normalmente las personas que participan en un desfile de samba son de la raza negra y proceden de los estratos sociales más bajos, pero en esta obra los actores son estudiantes universitarios, blancos, de clase media o alta. Estos estudiantes tendrán la labor de representar a los “nobles” esclavos de Palmares y los “decadentes” colonizadores europeos. Los personajes representados en estos *enredos* deben ser nobles y aristócratas del pasado brasileño que entran en luchas monumentales por el bien. En cambio en *Zumbi* los nobles se presentan como el grupo de moralidad inferior, mientras que los ex-esclavos son guerreros honestos, valientes y bellos (22-3)<sup>9</sup>. Los propósitos de Arena en *Zumbi* son similares a los de Brecht y Weill ya que intenta crear un teatro musical que se deshace de todo el bagaje anterior y utiliza formas auténticas de la música popular brasileña acompañadas por el texto leído.

El texto escrito de la obra también incluye el “roteiro” o itinerario. Es la guía que indica los movimientos de los actores, la iluminación y los efectos sonoros. Cada encabezado del “roteiro” corresponde a una escena específica de la obra. Estas acotaciones son necesarias ya que los actores van a intercambiar papeles con frecuencia. Los movimientos que se recomiendan son una mezcla muy variada entre bailes populares brasileños y danzas sofisticadas. A veces las actividades que los actores realizan son mundanas, como remar o jugar al fútbol.

En *Arena Conta Zumbi* los personajes no se desarrollan con profundidad psicológica. Boal ha dicho que “En *Zumbi* tratábamos de mantener permanente la máscara del personaje interpretado, con independencia de los actores que representaban cada papel” (*Teatro* 72). Por ejemplo, los portugueses son presentados como grotescas caricaturas sanguinarias. El gobernador Dom Pedro de Almeida es tan viejo y senil que muchos sirvientes tienen que cargarlo y recordarle constantemente lo que tiene que decir en sus discursos: “Dom Pedro tem falta de ar, custa a falar, interrompe as frases no meio, dorme, é acordado” (Boal, Guarnieri y Lobo 42). En cambio, los *palmarinos* tienen características heroicas. Para representar al rey Zumbi se debe mostrar la violencia como característica incambiable de su personalidad y a su familia se le presenta con características heroico-cristianas. Gongoba

prefiere sacrificarse y morir para proteger el destino casi predecible de su hijo Zumbi. Los personajes representados por los esclavos son fuertes, nobles y de convicciones incambiables.

Debe aclararse que en la versión teatral no se sigue la historia del rey Zumbi al pie de la letra. Para escribir la obra sus autores se basaron en parte en la novela *Ganga-Zumba* de José Felício dos Santos, aunque también utilizaron material de otros escritos como el *Diário da Viagem do Capitão João Blaer* (Anderson 18). En la pieza, el grupo Arena cuenta su versión histórica del mito de Zumbi, rellenándola de datos y hechos recientes bien conocidos por el público. Por ejemplo, el discurso de Dom Ayres de Souza de Castro cuando toma posesión de su cargo fue escrito tomando como base recortes de diarios, con discursos pronunciados por el dictador Castelo Branco (Boal, *Teatro* 76). Otro aspecto importante es que el personaje del rey Zumbi surge de la combinación de características de Ganga Zumba, Ganga Zona y Zumbi. Peter Julian Schoenbach opina que la figura de Zumbi, último líder de Palmares, se asemeja a la de los héroes míticos del folclor brasileño porque se convierte en símbolo de todas las personas del Brasil (400). Esta fuerza que lleva a todos los habitantes de Palmares a ansiar la libertad es la misma que los brasileños a finales de los años 60 debían imitar.

Si bien la obra de Zumbi marca un nuevo camino para el Teatro de Arena y para el teatro brasileño de finales de los años 60, la obra *Arena Conta Tiradentes* muestra el *sistema coringa* ya bien definido y estructurado. Hay siete partes (Dedicatoria, Explicación, Episodio, Escena, Comentario, Entrevista y Exhortación) con dos funciones principales: la protagónica y la antagónica. Ambas se observan simultáneamente en la obra a manera de contraste. La primera función es representada por el protagonista de la obra. Este personaje debe vincularse empáticamente con el público y su realidad debe ser concreta, de un “naturalismo fotográfico”. En cambio, la función antagónica, representada por el *coringa*, hace uso de la fábula y la conferencia. En la obra, el *coringa* construye un alejamiento crítico del conflicto y de la narrativa, mientras que el héroe “estimula com o seu papel a catarse emocional do público” (Leal). El *coringa* puede hacer cualquier papel en la obra, inclusive el del protagonista. Boal resume bien los papeles desempeñados por el *coringa*:

[...] Todas las posibilidades teatrales le son conferidas a la función comodín [coringa]: Es mágico, omnisciente, polimorfo, ubicuo. En escena funciona como *meneur dejeu*, *raisonner*, *kurogo*, etc. El hace todas las “explicaciones”, constantes en la estructura del espectáculo,

y cuando es necesario, puede ser ayudado por los corifeos o por la orquesta coral. (*Teatro* 88)

El *coringa* guía al público, presentándole información histórica y los comentarios del autor. Según David George, *Tiradentes* expresa la idea que el movimiento independentista fracasó porque la gente no quiso involucrarse en la causa (52). Por lo tanto, Teatro de Arena pretende por medio del *sistema coringa* desmitificar la conjuración de los *Inconfidêntes* y criticar el papel de la izquierda y del gobierno durante la dictadura militar.

José da Silva Xavier, mejor conocido como el “Tiradentes”, y la historia de la Inconfidência Mineira se encuentran en todos los libros de historia del Brasil. Portugal decidió intensificar el sistema de leyes e impuestos a finales del siglo XVII. Estos decretos se sintieron más en el área de Minas Gerais debido al gran desnivel entre la producción de oro y metales con respecto al resto de los territorios. La preparación y organización de la revuelta se llevaron a cabo en la ciudad de Vila Rica (hoy día Ouro Preto, Minas Gerais). Entre los miembros de este grupo se encontraban tres poetas famosos —Thomas Antônio Gonzaga, Claudio Manoel da Costa y Domingos de Abreu— y otros como el jefe de la fuerza pública de la provincia, dos sacerdotes, varios hacendados y comerciantes. A fin de cuentas, un miembro del grupo, Joaquim Silvério, le informó al Visconde de Barbacena los planes de insurrección y todos los *Inconfidêntes* fueron apresados. Tiradentes fue declarado el líder intelectual de la conjuración por los demás y sentenciado a morir descuartizado el 21 de abril de 1792. El resto de los rebeldes fue perpetuamente expulsado del Brasil y todos sus bienes fueron confiscados.

*Arena Conta Tiradentes*, obra histórica y documental, se encuentra dividida en dos actos o tiempos. Cuando el primer tiempo comienza, Tiradentes está siendo enjuiciado. En esta primera mitad, se regresa al pasado para presentar cronológicamente todas las acciones que ocurrieron hasta llegar a las reuniones de los rebeldes a finales de 1789. El acto termina con todos los participantes cantando y alegremente preparándose para la conjuración y la subsiguiente independencia. En el segundo acto, se presenta la “Delação” y el encarcelamiento de todos los *Inconfidêntes*. Esta acción es seguida por los diferentes juicios de los revolucionarios y sus sentencias. Al final del segundo acto, Tiradentes acepta su destino con sencillez y canta: “dez vidas eu tivesse\ dez vidas eu daria” (160). El coro de actores presencia su muerte y anuncia que el pueblo brasileño sí aprendió de esta acción revolucionaria.

Al igual que en *Zumbi*, la música tiene un papel sumamente importante; se escucha desde el comienzo hasta el final de la obra. Pero en *Tiradentes* hay

dos canciones que se repiten con frecuencia durante toda la obra —el tema del protagonista Tiradentes y la canción “Estou só”. El tema del Tiradentes es encabezado por las palabras que el personaje real dijo antes de morir:

Dez vidas eu tivesse,  
 Dez vidas eu daria.  
 Dez vidas prisioneiras  
 Ansioso eu trocária,  
 pelo bem da liberdade,  
 Nem que fosse por um dia. (58)

La canción que aparece en el segundo acto, “Estou só”, también se repite durante la última parte de la obra. La primera vez es cuando Tiradentes se da cuenta de que las fuerzas reales lo tienen acorralado y que nadie más lo ha apoyado en los planes de la conjuración. Ambas canciones son interpretadas por el coro, el *coringa* o el Tiradentes y funcionan como un *leitmotif*.

La música de la pieza, compuesta por Gilberto Gil, Sidney Miller y Caetano Veloso e interpretada bajo la dirección de Théo Barros, sirve para ayudar a desarrollar la historia del Tiradentes y se utiliza en conjunción con las explicaciones del *coringa*. En la obra se escuchan ritmos, tonadas, estilos e instrumentos de origen popular y regional. Además, las interpretaciones musicales presentan la información necesaria para conocer a un personaje o cierto lugar. También se debe indicar que la mayoría de estas canciones son muy poéticas y rítmicas mientras que algunas son satíricas.

George indica que en *Arena Conta Tiradentes*, la compañía teatral sigue la noción brechtiana del *Lehrstücke*, que consiste en instruir ideológicamente mientras se entretiene por medio de la música popular: “Using popular music as an integral part of the dramatic structure, the *Coringa* attempts to combine Brechtian alienation (or estrangement) and empathy (or audience identification) with the central character” (51). Por otro lado, a Cláudia de Arruda Campos le parece que esta obra es más una exploración del Teatro Proletario de Erwin Piscator porque tiene características de su revista política, con discusiones de los acontecimientos socio-políticos del momento, personajes estereotipados, división del conflicto en dos bloques y el empleo de diapositivas y documentación (85-6).

En fin, ambas obras del Teatro de Arena intentan crear un nuevo género teatral, el teatro musical con fuertes tonalidades políticas e históricas. Es obvio que este nuevo género es influenciado por la *revista*, aunque ahora conlleva una crítica punzante. El personaje *coringa* también recuerda al *compère* de la *revista*, pero ahora es parte de un sistema mejor definido y organizado.

Algunos críticos han declarado que el mensaje de Arena en estas obras se vuelve demasiado panfletario y que el humor es de baja calidad. Al comparar *Arena Conta Zumbi* y *Arena Conta Tiradentes* es posible observar que la primera pieza fue un espectáculo mucho más comunicativo debido a su contagiante comicidad. El gran nivel musical de las composiciones de Lobo ayuda a incrementar el mensaje de *Zumbi* entre la platea y los actores. En cambio, *Tiradentes* es una obra más intelectual y seca que tiende a cansar al espectador ya que rompe el encanto del teatro al constantemente desenmascarar las convenciones teatrales de la obra.

Al mismo tiempo que el Teatro de Arena presentaba sus nuevas obras experimentales en São Paulo, combinando lo popular y la protesta social, el Grupo Opinião seguía el mismo patrón en Rio de Janeiro. Uno de los primeros ejemplos de protesta artística fue el show *Opinião*, montado en Rio de Janeiro en diciembre de 1964. Este espectáculo presenta la biografía de tres cantantes que discuten la necesidad de concientizar los problemas socio-políticos del país, ya que pueden llegar a afectar la producción de la música popular. El show *Opinião* se basaba en la tradición de la *revista*, pero mostraba también gran influencia del teatro documental y de la Bossa Nova comprometida (Schoenbach 395).

En 1968 Opinião publica y monta *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, una obra acerca de los últimos años de la presidencia del controversial Getúlio Vargas. El dramaturgo Alfredo Dias Gomes se une con Ferreira Gullar para escribir la obra y ponerla en verso, mientras que Lobo y Chico Buarque componen la música. Lo innovador de la obra se observa en la estructura, que es similar a la *samba de enredo*<sup>10</sup>. Según los autores de la obra, el género del *enredo* es una creación de los miembros de las Escuelas de Samba y en fin de todo el pueblo brasileño.

En 1930 Vargas asumió la presidencia "provisional" del Brasil. Hacia 1937 introdujo un nuevo tipo de gobierno, el *Estado Novo*, junto con el desarrollo de la industria, las leyes sindicales y el seguro social. También le permitió a los Estados Unidos establecer bases militares a cambio de fondos para el desarrollo económico. En 1945, el ejército brasileño lo destituyó porque su política estaba volviéndose más izquierdista. Pero Vargas nunca aceptó su salida del poder y en 1950 se convirtió una vez más en presidente de la República. Durante su presidencia tuvo problemas con la inflación, los precios del café, la devaluación de la moneda y sus relaciones con los Estados Unidos. Pero fue el atentado contra el periodista de la oposición, Carlos Lacerda, el incidente que causó el colapso de su gobierno y su dimisión. Solo y

sin salida, Vargas se suicidó de un tiro en el corazón. Dejó para la posteridad una carta en la que acusa a las fuerzas domésticas y extranjeras de ser “aves de rapiña” y se ofrece como mártir del pueblo brasileño.

La acción de la obra tiene lugar en un patio vacío de la escuela de samba de Simpatia, donde se observa apenas una batería. Aquí se encuentran los integrantes de la escuela ensayando una pieza. Mientras que muchos de ellos ya llevan su vestuario, otros practican los pasos del desfile y los ritmos de la batería y memorizan las líneas del texto. A diferencia de *Zumbi* y *Tiradentes*, aquí no hay un coro que introduzca la obra. En esta obra, Simpatia, el presidente de la escuela, introduce la obra advirtiéndole al público que la pieza que presenciara es un “ensayo” del *enredo*. De esta manera se podrá comprender el gran número de “interrupciones” en la pieza. Además, el director se disculpa por haber tenido que cobrar dinero para que los espectadores pudieran ver este ensayo, explicando la grave situación económica que la escuela atraviesa al haber perdido a su financiador principal y ex-presidente, Tucão. Finalmente, Simpatia le presenta al público el autor del *enredo*.

Inmediatamente después de la introducción, surge el sonido de la batería. Entran los músicos y se colocan en el área destinada específicamente para ellos. Los siguientes personajes que entran en la escena lo hacen cantando y bailando samba de la misma manera que ocurre durante el carnaval. El coro se encarga de contar la historia del Brasil y Getúlio Vargas entre 1930 y 1954. Hay tres grupos que ayudan con la interpretación del *enredo* y el desarrollo de la pieza: la batería u orquesta, los bailarines o “passistas” y el coro. El crítico Leon Lyday resume las funciones de estos tres grupos: “The first two dramatize the different moods in the play through music and dance, while the third, in the tradition of the classical chorus, presents in chant a synopsis of the plot at various moments during the performance” (233). Por lo tanto, la música de la orquesta sirve para introducir una nueva escena donde se presenta otra etapa de la vida de Vargas.

Cuando hay interrupciones (iniciadas casi siempre por Tucão o alguno de sus hombres) la música deja de escucharse, así como también la presentación de la historia de Getúlio. Por ejemplo, en un momento se oye la voz del adversario de Simpatia gritar “palhaçada” —payasada o burla— y cuestionar los datos históricos sobre Vargas que la escuela ha escogido para la pieza. Después de este altercado, Simpatia indica que el ensayo continuará y se oye nuevamente la música de la batería.

A veces la música sirve también para comunicar el tono de la historia. Cuando el pueblo se vuelve en contra de Vargas, se indica en las acotaciones

que la batería se debe tocar “em ritmo de marcha batida” mientras se oyen las siguientes palabras “Abaixo Getúlio/ Morra Getúlio” (Dias Gomes y Ferreira Gullar 89). En la última escena de la obra, se escucha en los altavoces la voz grabada de Getúlio leyendo su carta-testamento. Al mismo tiempo se oyen voces, acompañadas por un ritmo lento y “lamentoso, como um canto fúnebre”, que anuncian las muertes de Simpatia y Getúlio. Pero al terminar de leerse la carta, el ritmo se hace explosivo y se expresa por medio de la batucada<sup>11</sup> y la danza en la cual “os passistas dançam desesperadamente, como tomados de loucura” (Dias Gomes y Ferreira Gullar 108). La obra al igual que la música termina con gran emoción y la esperanza de que las dos muertes no hayan sido en vano.

*Dr. Getúlio* está dividida en dos actos. En el primer acto Simpatia introduce la obra y establece paralelos entre éste y sí mismo. También presenta al antagonista, Tucão, quien quiere volver a ser el presidente de la escuela, y las similitudes entre él y la unión de los militares con los Estados Unidos. En el segundo acto, las relaciones entre Simpatia y el resto de la escuela de samba, como también Getúlio y su gobierno, han empeorado. Hay una premonición que estos hombres probablemente morirán si no ceden el poder. Al final de la obra, Simpatia es asesinado por los hombres de Tucão. Getúlio decide suicidarse en vez de volver a otorgarles la presidencia a los militares.

Otros paralelos se perciben mientras se van desarrollando las dos historias. Políticamente, tanto Getúlio como Simpatia llegaron a la presidencia porque las personas que se encontraban en el poder perdieron sus reelecciones. Estas mismas personas se convirtieron en sus máximos contrincantes. Económicamente, Getúlio y Simpatia atraviesan un período de graves problemas financieros. Tucão ha retirado toda su ayuda financiera debido a su derrota presidencial y es muy probable que la escuela no tenga fondos para desfilar. Los problemas de Vargas comienzan cuando firma una ley que nacionaliza el petróleo brasileño; crea la compañía de Petróleo Brasileño S.A., conocida como Petrobrás en 1953. Como consecuencia, EE.UU. amenaza con retirar su ayuda económica y comprar menos café.

Paulatinamente, ambos Simpatia y Getúlio pierden apoyo. Tucão va convenciendo a muchos integrantes de la escuela de que se pongan en contra de la *samba de enredo* sobre Vargas y también a que le ayuden a asesinar a Simpatia. En el caso de Vargas, después del atentado contra Lacerda, la mayor parte de los miembros del ejército se vuelve contra él. Sabiendo que pocas personas de su gobierno lo apoyan, Vargas le dice a uno de ellos: “Conto contigo, com ela [refiriéndose a su hija] e com pouca gente mais.

Alguns amigos, talvez. Cada vez menos” (Dias Gomes y Ferreira Gullar 71). Hacia el final de la obra, queda claro que la única forma de sacar a ambos personajes de su labor de presidente será con la muerte. Simpatia le manda el siguiente recado a Tucão: “[...] Mando dezir a Tucão/ e a quem com ele estiver:/ me fizeram presidente,/ pois vão ter que me aturar” (80). Ninguno de ellos está dispuesto a renunciar su respectivo puesto, y por lo tanto ambos tienen que morir.

*Dr. Getúlio* se vale de un gran número de fuentes históricas como cartas, documentos gubernamentales (reportes económicos), periódicos, discursos de personajes de la época y libros de historia del Brasil. En una de las discusiones entre Simpatia y Tucão, éste no está de acuerdo con los miembros de la escuela de samba y sus conclusiones de que Getúlio era comunista. Ellos le explican que han utilizado la ayuda de “gente culta”. doctores, profesores y periodistas, para ayudarles a recrear la personalidad de este personaje histórico y que están seguros de su veracidad. Insertados en las escenas de la vida de Getúlio se encuentran trozos entre comillas que son partes de discursos pronunciados por diferentes personas de esta época, como por ejemplo Carlos Lacerda y Vargas. Entre ellos el más importante es quizá la carta-testamento que Vargas dejó antes de suicidarse el 24 de agosto de 1954. La información sirve para humanizar y darle validez al dictador brasileño.

El personaje de Vargas que se presenta en la obra de Dias Gomes y Ferreira Gullar es, a comparación de Zumbi y Tiradentes, el más desarrollado. Tiene cualidades míticas por el papel que jugó en la historia del Brasil. A la vez, se vuelve más humano por el ascenso, las pruebas, los errores y su suicidio final. Getúlio no aparece por primera vez en la obra hasta que varias escenas han transcurrido. Esto sirve para crear más expectativas acerca de su carácter legendario. En otras partes de la obra se presenta como una persona fría. Durante el discurso electoral ya mencionado, muere un hombre y lo único que le preocupa es que este incidente dañe su reputación: “Leven daqui o corpo, antes que apareça um repórter. Neste país, um cadáver é sempre um perigo” (Dias Gomes y Ferreira 29). En otras partes se le ve sufrir y su hija Alzira lo consuela. En estas escenas es posible observar a Getúlio preocupado, con miedo de perder el poder, y finalmente determinado a morir por una causa que considera primordial.

Como bien se ha apuntado, Getúlio Vargas fue una persona llena de contradicciones. Simpatia y la mayor parte de los integrantes de la escuela de samba lo presentan en *el enredo* como una persona que supo defender los derechos de los brasileños en contra de los intereses internacionales. El

Getúlio que ellos presentan es un nacionalista y un mártir. Por otro lado, Tucão y otros personajes históricos como Lacerda opinan que Vargas fue un corrupto oportunista que solamente quería el poder sin importarle los medios que necesitaba usar para obtener y mantenerlo. En varias escenas Tucão indica que no está de acuerdo con la información presentada por Simpatia con respecto a Vargas. Tucão opina que fue un “entreguista” y opresor del pueblo:

Esse Getúlio bonzinho  
 que voces estão mostrando  
 nunca existiu de verdade.  
 É um Getúlio inventado  
 para engabelar o povo.  
 Vai, pergunta ao deputado  
 o que foi o Estado Novo.  
 Era gente na cadeia,  
 era cara torturado,  
 “telefone,” “pau-de-arara” [...]. (47)

Con estas palabras Tucão advierte que el Getúlio Vargas conocido por el pueblo ha surgido de su imaginación colectiva y que con el tiempo se ha convertido en un mito falso. El mismo Getúlio cuestiona su heroicidad en una conversación que tiene con su hija: “[S]ou como aquele sujeito que salta no mar, salva uma criança de morer afogada e vira herói. Mas ninguém sabe que ele foi empurrado. Eu sempre fui empurrado” (Dias Gomes y Ferreira Gullar 31). Getúlio sabe que su impulso inicial nunca fue el de ayudar al pueblo brasileño y está consciente de que siempre necesitó de otros para poder realizar grandes proezas. Entonces, el Getúlio Vargas presentado en la obra es un oportunista, un dictador y un ardiente brasileño que en los últimos días de su vida decidió cometer un acto con suficiente peso como para garantizarse un lugar en el panteón de los grandes de la historia del Brasil.

Las piezas discutidas representan los cambios ocurridos en el teatro musical brasileño a finales de los años 60. Encabezado por Boal y Guarneri, el Teatro de Arena crea piezas históricas musicales como *Arena Conta Zumbi* y *Arena Conta Tiradentes*, donde la realidad nacional se une a los problemas universales del hombre. Asimismo, Dias Gomes y Ferreira Gullar del Teatro Opinião experimentan con piezas como *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, donde la música y la historia socio-política se presentan a manera de una *samba de enredo*. Ambos grupos muestran influencias de la revista, el teatro épico y los ritmos regionales y populares como la samba y la Bossa Nova. Estas obras constituyen ejemplos de las tentativas más claras de protesta

contra la dictadura y consiguieron llamar la atención del público y de las autoridades de la época. Con propuestas innovadoras, ambas compañías teatrales presentaron un teatro musicalizado y netamente brasileño que permitía vislumbrar perspectivas interesantes, lo que sería un reto para los artistas de las décadas venideras.

*Suffolk University*

## Notas

<sup>1</sup> L. Ellis ha escrito sobre los factores que hicieron que Brecht fuera el autor extranjero más montado en el Brasil en la década de los 60. También muestra la importancia de su obra en la búsqueda de un teatro brasileño nacional. Asimismo, Alfredo Dias Gomes indica en una entrevista que a su parecer Brecht había sido el mejor dramaturgo del siglo XX. Para mayor información, ver el libro de Lorena B. Ellis, *Brecht's Reception in Brazil* (Nueva York: P. Lang, 1995) y *Coleção Dias Gomes: Os caminhos da Revolução* (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992).

<sup>2</sup> Bossa Nova es un movimiento musical de origen brasileño surgido a fines de la década de 1950 que integra las raíces distintivas de la samba tradicional con las influencias del jazz. Su nombre puede traducirse como “el ritmo nuevo” o “el camino nuevo” aunque literalmente significa tener una voz o estilo nuevo.

<sup>3</sup> Este interés por los problemas sociales contribuyó a un cambio en los temas de estas canciones ya que se enfocaban ahora en la extrema miseria del noroeste, del interior y de la clase obrera. Compositores como Geraldo Vandré incorporaron un sabor regionalista a la Bossa Nova y una dicción más coloquial del portugués. Varios autores encuentran que los compositores de esta época tenían gran predilección por tonadas de índole épica en vez de las líricas y por las figuras socialmente marginalizadas. Ver la introducción del libro de Charles A. Perrone, *Masters of Contemporary Brazilian Song: MPB 1965-1985*, (Austin, TX: U of Texas P, 1989).

<sup>4</sup> Entre los músicos más conocidos de la MPB deben mencionarse: Chico Buarque, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, Tom Zé, Geraldo Vandré y Ellis Regina.

<sup>5</sup> En septiembre de 1960, el Teatro de Arena estrenó lo que se podría considerar como un musical brasileño temprano, *Revolução na América do Sul*. Escrita por Boal y dirigida por José Renato, es una obra episódica con gran influencia de las técnicas épicas de Brecht. Sábato Magaldi indica además que hay ciertas escenas que parecen estar en vías de deshacerse en el caos total por su forma indisciplinada y anárquica. Quizás la diferencia más grande entre *Revolução na América do Sul* y *Arena Conta Zumbi* se encuentra en el didactismo de las canciones interpretadas al final de varias escenas ya que ellas funcionan más como un “suplemento” del espectáculo que una exigencia orgánica de la obra. *Zumbi* es una obra más terminada en este sentido ya que la música y el mensaje de la obra cobran igual peso en el éxito del espectáculo.

<sup>6</sup> En el montaje de 1965 los músicos fueron Carlos Castilho, Anunciação y Nenê.

<sup>7</sup> Nuevo culto o religión popular brasileña que se consolidó a partir de 1907 y que combina elementos del macumba, catolicismo y otras prácticas indígenas sudamericanas. Umbanda es el resultado del sincretismo de creencias africanas y ritos mágicos de origen africano con los de raíces cristianas e indigenistas. Su característica propia es la adivinación y el ejercicio de la magia blanca con la finalidad de curar.

<sup>8</sup> No fue hasta la década de 1950 que la categoría de *samba de enredo* o *samba-enredo* se hizo oficial. Se define como una canción popular especialmente compuesta para la época de carnaval y en la que solo se discuten asuntos brasileños. Los personajes de estos *enredos* son casi siempre nobles y aristócratas que forman parte de la historia del Brasil. En ella se cuenta poéticamente cierta historia, tema o alegoría escogida por el grupo e interpretada por medio de carrozas, músicos y bailarines de una escuela de samba. Por su parte, los jueces tienen que tomar en cuenta su calidad literaria y la conexión entre el tema y la presentación visual de la escuela.

<sup>9</sup> Es interesante notar que en 1988 varias escuelas de samba escogieron *enredos* que exploraban temas de la historia afro-brasileña al cumplirse ese año el aniversario del primer siglo de la abolición de la esclavitud en el Brasil. Vila Isabel, una de las escuelas de samba, escogió como tema el *enredo* “Kizomba, Festa da Raça”, donde se contaba de Zumbi y su gran fama como rey de los Palmares de Quilombo. Ver Chris McGowan and Ricardo Pessanha, *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova and the Popular Music of Brazil* (Nueva York: Billboard, 1991).

<sup>10</sup> Después de que el tema o *enredo* que se presentará durante el desfile de carnaval ha sido aprobado por la junta directiva de una escuela de samba, el *carnavalesco* (tipo de director artístico) debe de escribir una sinopsis describiendo el mensaje que se quiere transmitir. Luego, los compositores de la escuela de samba deben de escribir canciones donde se desarrolle este tema. Tendrán la oportunidad de presentarlo de manera política, histórica o como un tributo a un individuo específico.

<sup>11</sup> Se le llama *batucada* a las sesiones de música donde los tambores u otros elementos percusivos crean todos los ritmos de una melodía.

## Obras Citadas

- Anderson, Robert. “The Muses of Chaos and Destruction of *Arena Conta Zumbi*”. *Latin American Theatre Review* 29.2 (1996): 15-28. Impreso.
- Barbalho, Nelson. *Cronologia Pernambucana; Subsídios para a História do Agreste e do Sertão – de 1679 a 1697*. Recife: Centro de Estudos da História Municipal, 1982. Impreso.
- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido I: Teoría y práctica*. Trad. Graciela Schmilchuck. México, D.F.: Nueva Imagen, 1980. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Revolução na América do sul*. São Paulo: Hucitec, 1986. Impreso.
- \_\_\_\_\_. y Gianfrancesco Guarnieri. *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967. Impreso.
- \_\_\_\_\_. Gianfrancesco Guarnieri y Edu Lobo. *Arena Conta Zumbi*. *Revista de Teatro* 378 (1970): 29-59. Impreso.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. y trad. John Willet. Nueva York: Hill and Wang, 1964. Impreso.
- Campos, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes: E Outras Histórias Contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1988. Impreso.
- Dias Gomes, Alfredo y Antônio Ferreira Gullar. *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Impreso.
- Esslin, Martin. *Brecht: A Choice of Evils: A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions*. Londres: Eyre Methuen, 1984. Impreso.

- Fonseca-Downey, Elizabeth Anne. "The Theater of Gianfrancesco Guarnieri as an Expression of Brazilian National Reality". Diss. the University of Iowa, 1982. Impreso.
- George, David Sanderson. *The Modern Brazilian Stage*. Austin, TX: U of Texas P, 1992. Impreso.
- José, Oiliam. *Tiradentes*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da U de São Paulo, 1985. Impreso.
- Leal, Douglas. "As Funções do Herói e do Curinga em *Arena Conta Tiradentes: Estudo Sobre o Teatro de Arena*". *Questão de Crítica - Revista Eletrônica de Crítica e Estudos Teatrais*, 10 de marzo de 2009. Web. 12 de julio de 2015.
- Lindenberger, Herbert. *Historical Drama; The Relations of Literature and Reality*. Chicago: U of Chicago P, 1975. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Opera in History: From Monteverdi to Cage*. Stanford, CA: Stanford UP, 1998. Impreso.
- Lyday, Leon F. "The Theater of Alfredo Dias Gomes". *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater*. Eds. Leon F. Lyday y George W. Woodyard. Austin, TX: U of Texas P, 1976. 221-42. Impreso.
- Lobo, Edu. *A Arte de Edu Lobo*. Polygram, 1979. LP.
- McGowan, Chris y Ricardo Pessanha. *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil*. Nueva York: Billboard, 1991. Impreso.
- Mercado, Antônio. "Coleção Dias Gomes". *Coleção Dias Gomes: Os Espetáculos Musicais*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992. Impreso.
- Milleret, Margo. "Acting Into Action: Teatro de Arena's Zumbi". *Latin American Theatre Review* 21.1 (1987): 19-27. Impreso.
- Paulino Bueno, Eva y Robson Corrêa. *Brazilian Theatre, 1970-2010: Essays on History, Politics and Artistic Experimentation*. Jefferson, NC: McFarland P, 2015. Impreso.
- Perrone, Charles A. *Letras e Letras da Musica Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Masters of Contemporary Brazilian Song: MPB 1965-1985*. Austin, TX: U of Texas P, 1989. Impreso.
- Prado, Decio de Almeida. *Seres, Coisas, Lugares: Do Teatro ao Futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Impreso.
- Quiles, Edgar H. "The Theater of Augusto Boal." Diss. Michigan State University, 1981. Impreso.
- Rocha, Pombo. *História do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1956. Impreso.
- Schoenbach, Peter Julian. "Modern Brazilian Social Theater: Art and Social Document." Diss. Rutgers University, 1973. Impreso.



George Woodyard. Photo: Jacqueline E. Bixler.